

辩证法和精神分析心理学在姚一苇戏剧理论创作中的作用

朱双一

摘要: 辩证法思想和精神分析心理学投影于姚一苇戏剧理论和创作中,形成他不仅从正面和表面,也从反面和内里观察思考问题的习惯,由此增强了作品的哲理意蕴和对人性真相的了解与揭示。辩证法使姚一苇充分把握戏剧冲突的要理,构思跌宕起伏的情节,呈现“人”作为矛盾统一体的复杂性和丰富性。剧中出现大量幻梦、失忆、痴呆等情景,但未必与“性”相关,而是以真、善、美追求作为解决心理障碍的方式,显示所受弗洛伊德心理学的影响及对它的超越。

关键词: 姚一苇;辩证法;精神分析心理学;戏剧冲突;人性真相

中图分类号: I207.3 **文献标识码:** A **文章编号:** 1004-9142(2013)01-0087-06

一、辩证法和弗洛伊德心理学 在戏剧理论中的投影

1937年,15岁的姚一苇阅读了一本令他终身难忘的书——艾思奇的《大众哲学》:

这是影响我一生极大的一本书……我现在还记得很清楚,什么“矛盾统一律”啦,“质量互变律”啦,以及“否定之否定律”这三大定律,还有些范畴,“本质与现象”、“形式与内容”、“可能性与必然性”等等……影响我

最大的,是以后看任何问题不再单面的看,而是运用逻辑,一定要反过来看问题,写任何东西也是一样,这就是矛盾统一律嘛……受了这些逻辑观念的影响,我从小就有很清楚的思辩习惯。^①

通俗的马克思主义哲学书《大众哲学》当年曾影响了一代青年走上革命道路,后来也是威权时代不少台湾作家偷偷阅读的禁书之一。姚一苇于大陆时早已读过,并由此建立了贯串其一生的观察世界的视角和方法。其中影响最大的辩证法,在姚一苇《戏剧原理》一书中贯穿始终。如书的开头就介绍了黑格尔所谓矛盾为一切生命及运

收稿日期:2012-11-23

作者简介:朱双一,男,福建泉州人,厦门大学台湾研究院教授,博士生导师,文学博士。(福建 厦门 361005)

基金项目:本文系国家社科基金项目“台湾文学‘人间派’研究”(08BZW077)阶段性成果。

① 引自姚一苇《口述历史》(前三章,未刊),姚一苇夫人李映蕾根据录音整理,于2000年3月间用电子邮件传给笔者,一两个月后,映蕾女士罹患癌症不幸逝世,使此资料弥足珍贵。下同。

动之根源的说法,并认为世界充满了无止境斗争和普遍冲突的思想,于戏剧理论具有重要意义。在为“戏剧”定义、考究戏剧的原动力时,姚一苇选择了具有否定之否定关系的三家之说:布鲁尼提耶的“冲突说”、亚契尔的“危机说”,以及融合、补充二者的琼斯的理论,指出他们都主张“无阻碍便无戏剧”,据此归纳出:戏剧本质表现为人的意志自觉地对某一目标的追求,或不自觉地应付一种敌对的情势;无论何种情形,均因意志受到阻碍而造成冲突,因冲突而引起不安定的情势或平衡的破坏,从而产生戏剧。[1](p.56)

姚一苇运用辩证法于其戏剧理论的又一明显例子,是强调运动、发展在戏剧中的关键作用:一场戏是诸多平衡→冲突→平衡的再确立……的反复过程,由此推动戏剧向高潮不断上升和挺进。他沿用亚里斯多德的“动作”一词,指出“动作”乃戏剧核心部分,情节、人物、对话等都从中生长出来,因此它必须是完整的,须从它的开始、中间和结束的一系列发展中来把握。[1](p.96)如弗格逊认为《俄底普斯王》的“动作”为“寻找杀死 Laius 的凶手”,姚一苇则界定为“从 Oedipus 寻找凶手,到发现凶手正是他自己”的一系列发展。[1](p.97)又如,只有从《玩偶之家》的“Nora 不顾一切爱她的丈夫到离家出走的一系列发展”的动作中,才传达出娜拉作为那个时代觉醒妇女的代表或化身的人物性格来。[1](p.117)

对立统一规律是辩证法的核心。在姚一苇看来,无论是“动作”或模拟它的“情节”,以及“人物”、“主旨”、“情绪”、“幻觉”等等,都表现出矛盾的对立统一。书中经常出现“一个问题的两面”的说法,如动作的统一和情节的统一,二者相互关联而成为一个问题的两面,“从外在来看,是情节的统一,从内在来看,是动作的统一”[1](p.111)。而冲突与悬疑也是“一个问题的两面”:一方面是意志遭到阻碍,产生冲突,推动戏剧向前;另一方面,冲突使观众产生悬疑,这就是戏剧的张力,悬疑或张力乃维系观众的基本力量。[1](p.136)

将这一规律运用于对“人”和剧中人物性格的理解上,姚一苇认识到人的性格并非单纯。假设将所有好的名词都集中于某人身上,没有任何缺点,这种“好人”实际上不是人而是神。反之,集邪恶之大成者也不是真正的人,而是魔鬼。[1](p.71)显然,辩证观点使姚一苇对“人”的复杂性有了明确的认识,因此无法认同那种将人物性格极端化、平面化的作品。

姚一苇还认为:一个戏剧家一定有他的思想,其创作目的在于表现他对人生的看法,但他不是把思想直接说出而是通过剧中人物表现出来。[1](p.70)这就牵涉到“动作”和“主旨”的辩证关系:动作依附主旨而产生,主旨通过动作而显示;动作指向真实而具体的人生经验,引起观众情绪反应;主旨指涉的是概念,引起观众由知觉到思考的一系列心理反应。[1](p.122)根据辩证法,对立双方必有一方为矛盾主要方面,起着主导的作用。“动作”和“主旨”这一矛盾中,动作是矛盾主要方面:一个主旨可由好多作者的好多戏剧来表现,一个戏剧却只能有一个动作,它是作者的独特创造,活生生的“这一个”,是提升戏剧作品艺术水准的关键。可见借助辩证法,姚一苇达到了对艺术规律的把握。

《戏剧原理》以“同一”和“超然”这对矛盾来表述观众观看悲剧或喜剧时的情绪反应,但二者并非截然对立,而是相互渗透,此消彼长,形成了传奇剧、悲剧、悲喜剧和浪漫喜剧、喜剧、笑剧等的光谱式分布。这一表述包含着量变引起质变的意味。在一些特殊技法的使用中,姚一苇强调“度”的把握,同样是量质互变规律的运用。如现代戏剧中的“倒转”或“回叙”,原属电影手法,有人把它移植到舞台剧上来,运用灯光产生效果。不过它毕竟只是一种变体,任意使用可能使观众厌恶。[1](p.177)

辩证法诸范畴也在姚一苇戏剧理论中有所投影。他强调:戏剧中的“发现”和“急转”必须是符合情节发展逻辑的必然或盖然(相当于“可能”)的结果。如果纯属偶然——比如结束不了时安排主角出门被车撞死——虽然干脆,却要不得。“盖然”与“必然”也存在着辩证关系:“必然”显露事物的一般性(如太阳东出西落)，“盖然”显露事物的特殊性(如雨后出现彩虹)。鉴于特殊、个别在文学创作中的重要性,姚一苇指出“我们并不排除盖然的事件……但是我们认为盖然中含有必然的因素,或必然中含有盖然的因素,才能特殊中见一般,或一般中见特殊”[2](p.217),才能成就一篇好的文学作品。

中外戏剧史上还有一个时空延展的问题。依照三一律的戏剧既有剧情集中、紧凑的优点,也有人物类型化的缺陷。三一律被突破后出现了时空延展型戏剧,时空可以自由转换,就容易吸收偶然的因素,增添即兴情节逗引观众,使创造力无限地飞扬;然而容易流于自由、任性、漫无拘束,“有些观众,对于那些只会捉弄他们的人,会表示厌恶”

[1](p. 191)。这里又强调了过犹不及的适度原则。现代剧作家普遍采用时间延展型,最常见的是三、四或五幕剧形式,这显然经历了否定之否定的过程:莎士比亚等否定了三一律,而现在的三至五幕剧又是对莎士比亚式戏剧的否定,但并非回到三一律,而是形成一种更为完善的形式。姚一苇本人剧作较多采用的也正是这种适当时空延展的形式。

相对于《大众哲学》的犯禁,谈弗洛伊德在六七十年代的台湾则是潮流。姚氏口述历史中提到的另一本对其一生影响深远的书,是高觉敷翻译的弗洛伊德《精神分析引论》。关于这本大学时代阅读的书,他说道:

我觉得对我影响最大的地方,是思考问题的方法。前面一本《大众哲学》是在逻辑思考上,让我了解思考不是单线地看问题,而现在呢,不是正面看问题,还有隐藏的问题在那里……人自己说出来的话,不是只是表面的意义,还有隐藏东西在里面。这两种思考帮助我读书,不论戏剧也好,小说也好,的确帮助我思辩……

《戏剧原理》在分析人格分裂和人的不自觉地时直接提到了弗洛伊德“人格分裂是一个人有二重人格,或者说有两个自我。一个自我是他一般所显露于外的显性自我,而另一个自我是隐性的,是被压抑在潜意识中的另一个自我……这个隐性的自我一般不会出现,可是当他遭遇到重大的变故,或受伤害,或是在一种昏迷的状态中醒来,他会忘掉先前的自我是什么,而形成两个自我间的冲突。这种冲突……特别是佛洛伊德的理论出现后,曾引起大家的兴趣,有所谓精神分析派的戏剧产生。”[1](p. 63)

姚一苇倾心于精神分析心理学,主要因为他将“人”当作自己的关注焦点,将“人生”和“人性”当作文学的首要描写对象,而精神分析心理学正是在了解人心、人性真相方面有其特长。他曾写道“我只是对‘人’有兴趣。直到最近我才发现,我之爱好戏剧,其故在此。”[3](p. 62)又写道“佛洛伊德的潜意识的发现是人类重大成就之一。他指出潜意识浮现方式,如梦中或精神病患的行为中所见到的,系吾人被压抑的愿望或思想的化装与变形,的确帮助我们了解以往所不知或被忽视的问题。”[3](p. 67)

不过姚一苇对佛洛伊德并非毫无保留地全盘

接受。他曾批评弗氏将所有作家的创作动因都归于某种愿望的未能满足,“所见何狭!”[4](p. 39)对精神分析派戏剧,姚一苇的评价也不高,认为它“表现的是一种特殊,甚至是一张病历卡,只能给我们新奇感而已”[1](p. 64)。他注意到了后来皮亚杰的理论,指出“皮亚杰将‘人’作为一个整体的观念来考察,陈义甚高,但是这类的研究,还只是在起步的阶段”,今日所见仍然只是生物学、心理学或社会学观念下的“人”,而这些只是人的一面,“整个的‘人’是什么?依然是一个谜,一个伟大的谜”。[3](pp. 62~63)显然,姚一苇追求的是将“人”作为一个整体来考察。当其它单一角度的研究都还未能解开“人”之谜时,姚一苇试图用戏剧方式来接近“人”的整体、全面的真相。

二、姚一苇剧作对世相人情的辩证观照

辩证法和精神分析心理学也是我们了解姚一苇戏剧作品艺术用心与深层内涵的门径。

对立统一规律揭示,事物之间和事物内部都存在着矛盾的两方面,它们相互依存共生又相互对立斗争,由此推动事物的发展。它提示人们观看世界时应具备全面、发展的眼光而勿沦于片面性。姚一苇戏剧作品有时通过人物之口直接讲出了此类道理。如《申生》中优施说道“凡事都是两面,有好的一面就有坏的一面;不会有绝对的好,也不会有绝对的坏。好的可以把它变成坏的,坏的也可以把它变成好的。”又说:一个人地位愈高,就愈招忌,愈容易跌下来,“所谓爬得越高,跌得越重,就是这个道理”[5](pp. 380~381)。《红鼻子》第三幕杂耍班的唱词为:四位仙女下凡人间,想找个十全十美的人渡他成仙,却始终难以如愿,由此说明了世界上并没有十全十美事物的深刻哲理。当然,姚一苇剧作中这样直接宣说不算很多,而是像盐溶于水一样,遍布其中,反复出现,发挥着微妙而重要的作用。

姚一苇最早的两部剧作《来自凤凰镇的人》和《孙飞虎抢亲》,前者情节线索繁杂,偶然性太强,有如通俗传奇剧;后者“动作”集中,借用《西厢记》故事加以颠覆性改造,辅以中国传统民间文化因素(如“小老鼠娶亲”歌舞),加上通俗韵文“诵”,都赋予作品较强艺术趣味。然而《孙》剧之可视作为杰作,更在于将焦点对准了“人”,瞩目于人性真相并加以真切呈示,充满了哲理的意味,而这应部分归功于辩证法的运用。

该作瓦解了传统才子佳人故事的常见模

式——书生张君锐始终未能获取功名,落魄多年不敢与小姐通音信;小姐崔双纹也未坚贞守节,而是要另嫁他人,甚至在迎亲路上遇到强盗,还起了如果强盗长得容貌端正,大不了做个压寨夫人的非份之想;为免遭辱,先是要求丫环阿红与其换装当替身,当发现强盗孙飞虎其实是英俊男儿时,又逼阿红换回衣装;新郎郑恒在强盗来时,弃新娘于危险中自顾逃离;张君锐胆小畏缩,毫无主见和承担,最终浑浑噩噩成了强盗的替罪羊。

作此颠覆的目的,显然想打破传统文学中“好人”和“坏人”的刻板划分,呈现“人”作为矛盾统一体的复杂性。大凡“人”免不了有其欲望、希求、盘算、犹豫和自私,如崔双纹始终在有权势的郑恒与贫穷落魄的张君锐之间权衡,并明显对后者失去了兴趣;只是当郑恒带兵返回对她构成威胁时,才改变了对张的态度以求依靠,然而懦弱胆小的张君锐却裹足不前。正如剧中人的共识:不管男人女人,“我们全是一样的东西”,作为矛盾统一体的“人”,其人性有很大相似性,但人物的性格和命运往往有显著差别。如张君锐胆小无能,结局最为悲惨;崔双纹工于心计,结果差强人意;而孙飞虎和阿红出于其草根性和聪明伶俐的心性,迅速地“大难临头各自飞”。人性同一而性格、命运各异,正是一般性和特殊性的辩证,文学作品由此才能塑造出丰富多彩的人物形象。

外表符号和实际本真的辩证,增添了作品的哲理意味。剧中衣装成为表征某人身份、决定该人是谁的符号。于是“人”不再是他自己,改由符号来决定其性质和价值——俊男要装扮得丑陋粗野,才符合“强盗”的符号要求;小姐因为换了装,就变成了丫环。人们只看到其外在符号,却不去(或不能)追究其实际的本真,所以演绎了真真假假、趣味横生的戏段,并表达了“人”迷失了他自己这一主题。

剧中三个盲人颇具辩证色彩的对话,虽与情节无关,却仍有主题的隐喻。当被问及是否看见强盗和强盗长的模样时,回答分别是“看见的”、“没有”、“似乎看见过”和“说不清”、“看得真”、“不一定”。三人相互矛盾说法要表达的是:不能用绝对的、一元的观点来看待世间情事。人除了“肉眼”外还有“心眼”的存在,因此瞎子的唱词中有“长安城内多美人”、“千金难买美人笑”等,这就引向了“瞎与不瞎”的辩证议题。崔双纹和阿红诵道“我们虽然有两只好眼睛,我们可是什么也看不清。我们只会坐着等,等待着那不可知的命运来临”,“瞎子虽然没有两只好眼睛,他们却

用手脚来代替它们,他们摸索着向前走去……一步一步儿走个不停”。[5](p.123)通过对比,直指某些人的主体性缺失的问题。

另一历史题材剧作《马嵬驿》中陈玄礼对战争形势的分析,体现了“祸兮福之所倚,福兮祸之所伏”的矛盾转化思想:一方面,敌人占领地方越多,其困难也就越多,占据长安后必安于逸乐、争权夺利,此即其败亡之时;另一方面,我方战争开始时一盘散沙,而一旦敌人残酷统治降临,便会激发民众反抗求生之志,何愁敌人不灭?他还补充了一个条件:“我们的内部……要上下一心,敌忾同仇。”[6](p.185)这段分析显然认识到事情总有好坏两面,坏事和好事会互相转化,同时还强调了内因的重要性。

辩证法的第三个规律,指称事物发展过程中的肯定→否定→否定之否定的螺旋式上升的运动形态,被运用于《大树神传奇》的构思中。老张和老王多年前在垃圾场大树旁相遇,为了别人废弃的桌櫈争执;几年后再次相遇,发现两人都已发财致富——一者在破桌子夹层中发现金块,以此为本钱放高利贷;一者受捡拾的一本《发财大全》启发而发明“返老还童露”畅销热卖。然而再过几年又相遇于大树下,却都想上吊自杀,原来两人都因经济犯罪而入狱,再次沦为穷人。他们都经历了由穷到富,由富再到穷的轮回,虽然回到“穷”的原点上,但他们的眼界已有很大变化,相互劝阻了自杀念头后,想出的办法是创设一个“大树神”灵验的神话,募捐盖庙,重整旗鼓,开始了新一轮的发财梦。[6]

这一“穷→富→穷”轮回故事的深刻性在于,它是台湾数十年来社会变迁的一个缩影。他们第一次发财或可视为台湾经济起飞的隐喻,当时“台湾钱淹脚目”,连拣破烂都有发财的机会。然而台湾经济的“暴发”伴随着环境污染、经济犯罪等隐忧,两人就都因不正当经济行为而破产、入狱。出狱后想要盖庙敛财,也还是台湾社会情境的投影:经济富足伴随着精神空虚,需靠宗教神灵来疗治,因此求神拜佛蔚然成风。台湾社会和剧中人一样,经历了由“穷”(不幸福)到“富”(幸福)再到“穷”(不幸福)的否定之否定过程,只是后者指的是精神上的“穷”——精神空虚和痛苦。也许正是把握了否定之否定规律,姚一苇才会有此对台湾社会的深刻透彻的认知,也才会构思出如此跌宕起伏的情节。

又如,剧中人相互鼓励在逆境中坚持希望,几乎成为贯穿姚一苇作品的主调之一。《碾玉观

音》中秀秀对崔宁说:只要我们还活在这个世界上,就会有希望。[5](p.228)《重新开始》中金琼、丁大卫这多年前分手的一对,经历了各自的艰难曲折,最后却以“不管这个世界对我们是如何的陌生,是多么的可怕,只要我们活着,就有可能懂得它一些”互勉,约定“忘掉过去”、“重新开始”。[7]在逆境中支撑起希望的,应是对月有阴晴圆缺,人有悲欢离合,既可能乐极生悲,也可能否极泰来的辩证发展规律的认知。

除三大规律外,辩证法诸范畴也经常被运用于姚一苇剧作中。姚一苇对可能性(即“盖然性”)、必然性和偶然性等格外重视,其中最青睐的是“盖然性”,这是因为纯粹的偶然并不包含事物的发展之理,文学所写应是必然或可能的事情,然而必然性代表事物的一般、普遍之理,盖然性显露的是事物的特殊性,它可能发生但并非必然发生,虽然发生概率小,却也符合事物之理,由于特殊性比一般性更适合成为文学描写的对象,所以盖然性在姚一苇剧作中具有举足轻重的作用。如《红鼻子》中因天气原因,各色人等齐聚旅馆,其中包括债主和欠债人在旅馆相遇,飞机失事和彭孝柏儿子改签航班等,一切都显得那么偶然和巧合,但都有其可能性。正是这种种盖然的相遇、集中,才产生一系列的戏剧冲突。姚一苇对“盖然性”拿捏得度,成为情节发展的动力,也为其作品增添了许多趣味。

辩证法乃世界万事万物根本之理,作品中见其投影本不奇怪。然而姚一苇大量、有意识地运用,甚至成为贯穿其创作的显著特色,就有必要将它当作一种特殊的艺术经验加以总结。

三、姚一苇剧作对人心真相的深度挖掘

姚一苇在其剧作中运用精神分析心理学,最明显的例子是《申生》,因姚一苇自己说过:第二幕骊姬的梦境“某种程度是性的暗示”[8],梦境中出现的手持长矛武士形象,以及她爬坡时摔倒又爬起,反复挣扎、气喘流汗的情景,可根据弗洛伊德所谓长形直竖或具穿刺性物体乃阳具象征,骑马、登山等有节奏活动乃指涉性交等说法[9](pp.116~118),解释为骊姬压抑到潜意识中的对申生情欲的表征。

不过如果仅对《申生》作如此解释就过于简单化了。其实姚一苇并非全然接受和采用弗洛伊德理论。如他觉得田纳西·威廉姆斯作品展现的永远是疯狂、残缺、性变态和性无能等,“老是那

股气味”[4](p.37)。姚一苇自己剧作中出现幻像、梦境以及失忆、痴呆等并不少见,但它们大多并未与“性”相关。如左伯桃于荒山野岭风雪冻饿之中,眼前出现琉璃碧瓦、炊烟袅袅的大房子,其实是坟墓的幻像,预示着左伯桃将作出自我牺牲[6](p.87)。《马嵬驿》中李隆基的“风狂雨暴,地暗天昏”“向前无路,后退无门”的白日梦[6](p.222)和杨玉环再现孩童时代掉入莲花池的梦境[6](p.187),都可视为危险正在逼近的预感。《碾玉观音》中,崔宁凭着存在心底多年的幻象雕出了酷似秀秀的观音像,隐喻了创作来自潜意识底层的超现实主义创作观。由此可见姚一苇受到弗洛伊德影响,却又对其有所超越。

《红鼻子》一作是掘进人的潜意识世界而不必局限于“性”的极好例子。因台风而与杂耍戏班一起滞留于旅馆的三个家庭,其实都带有某种程度的精神病症,而红鼻子帮他们解决问题,并非从“性”而是从追求真、善、美的角度着眼的。一个4岁起患上呆痴症的9岁女孩,病因或为父母经常吵架,多年努力治疗毫无效果,红鼻子的方法是拉起女孩的手引导她前行,连续呼唤“叶小珍”(“珍”与“真”谐音,或喻对“真”的呼唤),并唱道“是花儿的都归花儿,是鸟儿的都归鸟儿……是叶小珍的都归叶小珍”,在杂耍班众声和音下,叶小珍突然开口说话。红鼻子可说用真诚和自然,使病情露出了曙光。另有作曲家携妻旅游寻求创作灵感而不可得,苦恼万分,红鼻子引导他抛开俗念,倾听一种只有纯净、天真的人能听到“美妙而神秘的声音”,终于突然开窍,捕获了灵感。如果说此事代表着寻找“美”的努力,那疏导资本家彭孝柏可说是对“善”的追求。彭因报载其独生子原定航班飞机失事的消息而焦虑万分,红鼻子根据弗洛伊德所谓人有“生”和“死”两种本能的说法,从彭孝柏的儿子如能平安回来,从此将做善事的表白中,发现彭孝柏恐惧的并非儿子而是他自己,于是以拷问语气,逼迫彭孝柏说出其刻薄待人、放高利贷、欺负孤儿寡妇等恶事,深埋于心的症结一经释放,彭的焦虑也就得到缓解[5](pp.314~324)。上述三事分别指向真、善、美,明显是作者的精心设计,他要说的是:只有真、善、美的不懈追求,才是现代社会那么多心灵痛苦、心理障碍人们的救赎之道。不过第二天上述三人又恢复了原样,或为名利问题所苦,或为利润精细盘算,或仍争吵不休。这说明精神分析毕竟作用有限,更需要的是社会的整体改善。姚一苇借用精神分析的一些概念和方法,却没有局限于“性”,而是扩

大于真、善、美的更宽广领域,这是其超越之处。

某种意义上红鼻子自己也是一个心理障碍者。为了寻求自我,他离开了环境优渥的家庭,教书、摆摊、推销、当记者,结果一事无成,最后在杂耍班戴上面具当小丑,才找到归宿和心灵安顿之所。产生心理障碍的原因,一是社会竞争太激烈,让性格温和善良、胆怯害羞的他难以应对。二是世俗的虚假性、强制性,让本性纯真、喜好自由的他想要躲避。离家后,太太为了面子而向邻居说谎:先生到美国留学拿博士,进洋机关做事。因此红鼻子戴上面具,一方面为了解除自己的恐惧自卑心理,逃避社会压力,另一方面则是使其人生价值获得实现:扮演小丑可以给人一点快乐。最后红鼻子投入海中一去不返,既可能是为了救人——实践其“真正的快乐就是牺牲”的信条,也可能是自杀——连妻子都未能理解他的人际隔阂令他极端痛苦,因此以死来换取终极自由。红鼻子解决自己心理问题的方法仍是追求真(逃离充满谎言的世俗世界)、善(乐于为他人牺牲)、美(用表演娱人),而《红鼻子》也成为一部借用精神分析心理学的理论、方法来演绎强调自我选择的存在主义哲学,同时反映了台湾的时代社会现实,具有哲理性和深刻性的佳作。

相较之下,姚一苇后期作品《重新开始》对精神分析心理学的运用更为明显和直接。金琼和丁大卫分手后,各有一段心理上的特殊经历。金琼因新欢的奉承和怂恿,在准备不足时登台演戏,突然台词忘得一干二净,让她自信心彻底崩溃。丁大卫本是一位心理医生,却中了他人圈套,在女病人诱惑前突然神智不清,被控强奸而倾家荡产。两人再次见面时,相互感叹着世事的难以理解,得出的结论是“因为我们只是一个叫做‘人’的动物,知识与教养只能有时候掩盖他的本性,但是不能消灭它。”[7]作者要表达的是“人”、“人性”是复杂甚至神秘的,幽暗的潜意识世界为人的理性难以控制。然而这并不意味着人要悲观绝望、绝尘弃世,而是要认识到这就是“人”的本来面目和人心的真相,既无法改变,也不必恐惧,或如《红

鼻子》中杂耍班反复齐唱的“不怕、不怕!”不要为虚无所淹没,而是要面对现实,满怀希望地活下去,并勇于探索这一神秘复杂的世界,以不断增加对“人”本身的了解。与此同时,既然“人”是如此复杂,世上并无十全十美之人,因此人与人之间需要更多的相互理解和包容,如此便能“重新开始”,携手迈向更美好的未来。

辩证法的运用使姚一苇的戏剧理论和创作处处闪烁着显示自然和社会运动规律的思想火花,精神分析心理学的运用则使之能透过正面看反面,透过表面看内里,进入人的心理结构的幽深处。而这二者都有助于对“人”这一复杂的矛盾统一体的全面、准确的了解。姚一苇力图通过戏剧来展现“人”的真貌——不仅是外在、表面、肉眼可及的,更是内在、隐秘的心灵世界。不因人的固有复杂性而悲观恐惧,相反,建立在对“人”的深刻、全面了解基础上的“希望”,正是贯穿姚一苇所有剧作的一个主旋律。而这正是姚一苇戏剧文学基本的和主要的特色,也是他对中国戏剧文学的重要贡献之所在。

参考文献:

- [1] 姚一苇. 戏剧原理[M]. 台北: 书林出版有限公司, 2004.
- [2] 姚一苇. 欣赏与批评[M]. 台北: 远景出版社, 1979.
- [3] 姚一苇. 说人生[M]. 台北: 联经出版公司, 1989.
- [4] 姚一苇. 有感于威廉·英吉之死[A]. 姚一苇文录[C]. 台北: 洪范书店, 1977.
- [5] 姚一苇. 姚一苇剧作六种[Z]. 台北: 书林出版公司, 2000.
- [6] 姚一苇. 我们一同走走看——姚一苇剧作五种[Z]. 台北: 书林出版公司, 1987.
- [7] 姚一苇. 重新开始[J]. 联合文学, 1993, (8).
- [8] 姚一苇, 姚海星. 命运的对抗——关于《申生》的对谈录(王友辉记录)[N]. 联合报, 1991-11-16.
- [9] 弗洛伊德. 精神分析引论[M]. 高觉敷译. 北京: 商务印书馆, 1984.

(责任编辑: 素微)